

EL SILENCIO FEMENINO

MERCEDES BENGOCHEA BARTOLOMÉ
Universidad de Alcalá de Henares

(Abstract)

This paper is concerned with those "circumstances, inner or outer, which oppose women's needs of creation", as Tillie Olsen put it. Focusing on poems by Marianne Moore, Elizabeth Bishop and Adrienne Rich, it analyses three factors which may account for female silence in literature: the burden of literary criticism, women writers' identification with dominant sexist values, and the need to alter a man-made language.

Si, como acertadamente hizo notar Virginia Woolf, la mujer tiene la misma capacidad creativa y la misma necesidad de expresión que el varón, al encontrarnos con una ausencia casi total de manifestaciones literarias femeninas, parece razonable sacar la conclusión de que nuestra cultura ha silenciado deliberadamente a la mujer. En palabras de Tillie Olsen,

«The power and the need to create, over and beyond reproduction, is native in both women and men. Where the gifted among women (and men) have remained mute, or have never been attained full capacity, it is because of circumstances, inner or outer, which oppose the needs of creation»⁵³

¿Qué "circunstancias, internas o externas", se han opuesto a la natural necesidad femenina de crear? La más importante, sin duda, ha sido la reducción de la mujer a la esfera privada, convirtiéndosela en invisible en la pública. El campo donde la mujer se ha desarrollado tradicionalmente incluye el de las relaciones interpersonales, pero raramente la esfera retórica o pública. En muchas sociedades se usan distintos registros lingüísticos, dialectos o incluso lenguas para marcar el límite entre lo privado y lo público. Ha sido parte del papel de la mujer -y no solo lingüísticamente- simbolizar lo privado como lo contrario de lo público. En público los hombres hablaban y las mujeres callaban; en ese sentido, el silencio público ha sido parte de la feminidad. El epítome de la posición femenina ha consistido en la ausencia de voz pública: las mujeres no han podido ser los filósofos influyentes, los oradores o los poetas, los políticos o los retóricos, los gramáticos o los lingüistas. Pero el que la Historia apenas mencione nombres de mujeres no implica que éstas no hayan filosofado, hecho discursos, escrito poesía o sostenido teorías sobre el mundo y el ser humano; sólo indica que se ha silenciado a aquellas que consiguieron dejar oír sus voces, confinándoseles los resultados de sus capacidades. Los significados distintos de los del hombre que generaron no accedieron a la arena pública, no han sido centrales a la cultura y no fueron transmitidos a la generación siguiente. En cierto modo, cada generación ha

necesitado forjar nuevos significados específicos al ser femenino⁵⁴. Este sería parte del silencio y de la invisibilidad de la mujer en el orden patriarcal.

Pero el silencio femenino no acaba ahí. La escritura femenina de este siglo nos remite constantemente a otros silencios; en la poesía de algunas mujeres que escribieron antes de "la década prodigiosa" de los sesenta, por ejemplo, hay muchos silencios latentes cuyo significado intentaré analizar en las páginas que siguen. Volviendo a la cita de Tillie Olsen, me preguntaré por las "circunstancias, internas o externas", que forjaron la escritura de las poetas norteamericanas que empezaron su andadura literaria en la primera mitad de este siglo, tratando de estudiar las causas a las que debemos achacar, no su total mudez (puesto que escribieron y publicaron), sino la infranqueable dificultad de expresarse plenamente. Intentaré demostrar que ese silencio parcial que caracteriza su obra es a veces resultado de una elección: la opción de callar que toma una hija obediente, sabedora que el decoro y la discreción son cualidades representativas de su género; pero en otras ocasiones se trata de la imposibilidad de decir, siendo ésta una condena que probablemente comparten con el resto de las mujeres. Basándome en poemas de Marianne Moore, Elizabeth Bishop y la joven Adrienne Rich, examinaré tres de los factores que son, a mi juicio, responsables del silencio femenino: el peso de la crítica literaria, la forzosa identificación de las escritoras con los valores sexistas dominantes, y la falta de un lenguaje apropiado.

* * * * *

Pese a que cualquier escritor necesita la aceptación de la crítica y pudiera parecer que un hombre y una mujer se enfrentan a lo mismo, lo que toda artista sabía de antemano (y, quizá, todavía hoy sabe) era que existía una opinión generalizada que despreciaba la escritura femenina⁵⁵. Ya Virginia Wolf había alertado a las artistas de la parcialidad de los críticos, indicándoles que nunca olvidaran que serían leídas por "una audiencia masculina". ¿Exageraba? Estos son los cargos que Theodore Roethke tiene contra la poesía escrita por mujeres, y no está escrito en el misógino mundo victoriano, sino días antes de la revolución feminista:

"Two of the charges most frequently levelled against poetry by women are lack of range -in subject matter, emotional tone- and lack of sense of humor. And one could, in individual instances among writers of real talent, add other aesthetic and moral shortcomings: the spinning out; the embroidering of trivial themes; a concern with the mere surfaces of life -that special province of the feminine talent in prose- hiding from the real agonies of the spirit; refusing to face up to what existence is; lyric or religious posturing; running between the boudoir and the altar; stamping a tiny foot against God or lapsing into a sententiousness that implies the author has re-invented integrity; carrying on excessively about fate, about time; lamenting the lot of the woman; caterwauling; writing the same poem about fifty times, and so on."⁵⁶

Como desean desesperadamente que su poesía sea digna de consideración, la primera estrategia de las mujeres que toman la pluma en estos años es escribir

según las reglas modernistas, esto es, desde perspectivas pretendidamente universales. Para lograr la "universalidad" (es decir, para nunca desvelar esa "feminidad" que tanto horroriza a Roethke), algunas, como Elizabeth Bishop o Marianne Moore, por ejemplo, intentarán adoptar voces asexuadas que invariablemente hablan desde perspectivas y mitos androcéntricos. Según Paula Bennett, tanto en Marianne Moore y Elizabeth Bishop, como en la joven Adrienne Rich, la huida del concepto tradicional de "poetisa sensiblera" del siglo XIX se transformó en un intento de escapar todo lo que significase pasión y sexualidad, en favor del "buen gusto" y la claridad de ideas y percepciones. Deseando trascender las limitaciones de su sexo (ambas poetisas se han opuesto a que sus versos apareciesen en antologías femeninas, y, mucho menos, feministas), lograron una voz poética no-femenina, en la que mucho está "oscurecido y desviado"⁵⁷. Pero ellas no fueron las únicas escritoras que, al carecer de la larga tradición masculina de autoexploración, inseguras a la hora de utilizar un lenguaje masculino de autoafirmación, y temiendo si utilizaban un lenguaje diferente parecer excesivamente femeninas, con las connotaciones negativas que el adjetivo tiene en el mundo de la Cultura, optaron por una definición restrictiva de su personalidad, probablemente sufriendo una coacción intelectual de la que ni siquiera fueron conscientes.

Como muestra de lo debía afrontar una poeta que escribiera antes de 1970, bien vale el botón de las alabanzas paternalistas que Auden dedica a la joven Adrienne Rich, ganadora en 1951 del premio anual de la Universidad de Yale para poetisas noveles. Auden empleó un tono de maestro de primaria alabando a una buena alumna. Las cualidades que encontró más dignas de admiración en él fueron, curiosamente, las virtudes "femeninas" por excelencia: modestia, decoro, respeto a la autoridad y una articulación en susurros, sin vociferar ni gritar. Aprovecha el "profe" para prevenirla del "peligro típico" que asedia a los poetas modernos y debe ser evitado a toda costa, el deseo de originalidad y experimentación, es decir, el deseo de creerse especiales o únicos:

«... We would rather that our friends were handsome than plain, intelligent than stupid, but in the last analysis it is on account of their character as persons that we accept or reject them.

Similarly, in poetry, we can put up with a good deal, with poems that say nothing particularly new or "amusing", with poems that are a bit crazy; but a poem that is dishonest or pretends to be something other than it is, a poem that is, as it were, so obsessed with itself that it ignores or bellows at or goes on relentlessly boring the reader, we avoid if possible. In art as in life, truthfulness is an absolute essential, good manners of enormous importance.

Every age has its characteristic faults, its typical temptation to overemphasize some virtue at the expense of others, and the typical danger for poets in our age is, perhaps, the desire to be "original". [...] Unfortunately, the possibility of realizing such a dream is limited, not only by talent but also by time, and even a superior gift cannot cancel historic priority [...]

Miss Rich, who is, I understand, twenty-one years old, displays a modesty not so common at that age, which disclaims any extraordinary vision, and a love for her medium, a determination to ensure that whatever she writes shall, at least, not be shoddily made.

[...] poems are analogous to persons; the poems a reader will encounter in this book are neatly and modestly dressed, speak quietly but do not mumble, respect their elders but are not cowed by them, and do not tell fibes."⁵⁸

Para poder entender la velada misoginia que se desprende de las palabras de Auden, debemos compararlo con otros prólogos por él escritos. Auden fue editor de The Yale Series of Younger Poets desde 1947 hasta 1959. Durante esos años, intervino directamente en la selección de las publicaciones y prologó todas ellas. En la colección vieron la luz los primeros libros de W.S. Merwin (1952), John Ashbery (1956), James Wright (1957) y John Hollander (1958). En todos los prólogos, Auden adopta un tono pedagógico, pero el lenguaje que emplea con ellos es totalmente diferente al que usa con Rich: valiéndose de citas de los poemas del libro, menciona problemas de temas y estilo a los que el poeta ha debido enfrentarse y las soluciones que ha aportado. En el prólogo al libro de Rich, tanto al identificar autor y poemas por ciertas cualidades manifiestamente femeninas que supuestamente comparten, como por el típico tinte condescendiente que impregna sus palabras, somos conscientes de que estaba hablando con una alumna, no con un alumno. Para reforzar mi afirmación, mencionaré que en 1948, tres años antes de serle concedido el premio a Adrienne, lo obtuvo Robert Horan, y las palabras que elige Auden para mostrar su entusiasmo ante la obra son exactamente las contrarias de las que dirigirá a Rich: «Mr. Horan is fortunate in that not only has he been granted an exciting and unique vision, but [...] in that he discovered early the kind of poetic treatment for which it called». ¿Es que el riesgo a salirse de lo establecido una virtud en un hombre, pero un defecto en una mujer?

Estos prejuicios de los críticos de la época están íntimamente relacionados con el segundo factor que impedirá la plena expresión artística femenina (de hecho, es consecuencia directa de ellos): la forzosa necesidad por parte de las escritoras de conformar los modelos establecidos de feminidad. Al estudiar las poetisas americanas, Suzanne Juhasz sostiene que todas ellas han debido afrontar a los críticos y sus opiniones de lo que una mujer puede o no decir⁵⁰. Sabiendo que la crítica nunca olvidará el sexo de la escritora, o quizá incapaces de ofrecer un comportamiento alternativo, todas ellas terminan escribiendo como mandan los cánones que hagan las "buenas chicas", las alumnas preferidas de los maestros-críticos, silenciando tanto aquello que se aparte del concepto tradicional de lo que debe decir una mujer, como incluso aquellas experiencias típicamente femeninas (maternidad, menstruación, etc) que no forman parte de lo que la Cultura considera "experiencias universales". Pero lo auténticamente problemático en los casos que nos ocupan no reside sólo en que se nieguen a hablar de sus especiales experiencias como mujeres, como ha sido la acusación de parte de la crítica feminista (concretamente a Bishop el hecho de no afrontar más abiertamente su lesbianismo), sino que la necesidad de ser aceptadas por la crítica se funde con una identificación de las normas sexistas imperantes que se ven obligadas a acatar. No parecen tener otra salida que someterse al lenguaje y valores patriarcales, puesto que madurar consiste en resignarse a saber los límites que la vida impone, como nos dice Adrienne Rich en el poema "Afterward", que es todo un canto de rendición total al destino:

«Now that your hopes are shamed, you stand
At last believing and resigned,
And none of us who touched your hand

Know how to give you back in kind
 The words you flung when hopes were proud:
Being born to happiness
Above the asking of the crowd,
You would not take a finger less.
 we who know limits now give room
 To one who grows to fit her doom.»

En "The Ideal Landscape", la síntesis de la aceptación de Rich reside en el verso «We had to take the world as it was given». La claudicación se percibe también en otras autoras: «The art of losing isn't hard to master», confiesa Bishop en "One Art", poema escrito casi al final de su vida. El trabajo de Moore, por su parte, esconde una retórica muy similar a la de la joven Rich. Al igual que ésta, Moore es sensible a los peligros que subyacen bajo la superficie de la vida diaria. Sus poemas "A Grave" y "The Steeple-Jack" apuntan la necesidad de retirarse bajo techo ante las amenazas exteriores, como "Storms Warnings" y "The Uncle Speaks in the Drawing-Room", de Rich. Moore proclama que la modestia es una virtud (en "To a Snail"), habla del callado valor de las especies en peligro, de la actitud antiheroica, la invisibilidad y la cobardía ("knowing their place", dirá) de los animales "encerrados en armaduras" que proliferan en su obra⁶⁰. Elogia la insignificancia como escudo inteligente contra posibles detractores. Todo ello huele sospechosamente a virtudes femeninas tradicionales con las que Moore se ha identificado. Es un ardid para sobrevivir; las mujeres llevan siglos empleándolo. Su resistencia se basa en la obediencia al opresor, identificándose con las pautas por él establecidas. Como Donald Hall reconoce, al presentarse con tal humildad y nunca entablar lucha abierta, ha desarmado a la crítica y logrado el reconocimiento que deseaba. Juhasz abunda en la idea de guerra entre sexos que había planteado Hall, afirmando con él que, gracias al precio que tuvo que pagar, ganó la batalla que pocas mujeres han obtenido, el reconocimiento masculino:

«Marianne Moore did not exaggerate her sense of danger. In her life and in her art, she trod delicately, purposefully, skillfully through enemy lines, deflecting attack by eluding it, by denying it, by never appearing to be at battle and thus gaining a victory -male recognition- that may have been qualified by the very methods used to gain it but which was nevertheless a prize that few before her had won.»⁶¹

En general, las personas que habitan los poemas de Moore o de la joven Rich -vulnerables, deseosas de protección, pasivas, conservadoras, con terror al cambio, protegiéndose del riesgo, conocedoras de sus límites ...- proporcionan una síntesis de lo que se le pedía a la mujercita de la época. El desolado paisaje físico de aquellos poemas representa, sin que ellas sean conscientes, el paisaje emocional de la mujer que debían encarnar. En realidad, la falta de pasión y el control formal de Bishop, Moore o Rich son, más que objetivos poéticos, emocionales. La intrusa que intenta vivir y triunfar en una sociedad extraña, tiene que limitarse a obedecer unas normas que ella no ha elaborado. La solución práctica es adaptarse. No les es útil cuestionarse el origen de su malestar ni las razones de su aislamiento, están

asumidos en el papel femenino que deben. Pero, como ya he mencionado, adoptar "el disfraz femenino" significa aceptar las convenciones y silenciar todo aquello que desentone con ellas. La introyección de las normas culturales dominantes es tal que llegan a escribir poemas elogiando el silencio obligado de la mujer, como "An Unsaid Word", constituido por tan sólo una estrofa:

«She who has power to call her man
From that estranged intensity
Where his mind forages alone,
Yet keeps her peace and leaves him free,
And when his thoughts to her return
Stands where he left her, still his own,
Knows this the hardest thing to learn.»

El mensaje de Rich es claro: mientras la mente del hombre puede dedicarse a buscar afanosamente en solitario, la mujer debe esperar sin molestarlo. Su virtud radica en la no utilización del lenguaje («power to call»). Refrenándose de emplearlo, «keeps her peace», es decir, permanece callada. A la hora de enseñar a la mujer dónde está su sitio, la discípula casi ha superado en este poema al Maestro al que desea emular, William Butler Yeats, quien en "On Woman" ensalza las mismas cualidades que a Rich le parecen tan difíciles de aprender, la pasividad y el silencio:

«May God be praised for woman
That gives up all her mind,
A man may find in no man
A friendship of her kind
That covers all he has brought
As with her flesh and bone,
Nor quarrels with a thought
Because it is not her own.»⁶²

Parece demostrado que la sumisión a la norma que las limita es total.

El tercer factor que colabora decisivamente al silencio femenino es la carencia de un lenguaje apropiado. Y es que, por una parte, la mujer puede usar el lenguaje empleado por los artistas que forman la tradición, cuyos significados se han fijado según la experiencia masculina: si lo hace así, falsifica sus propias percepciones y experiencias al colocar todo dentro de un marco de referencia masculino. Se trata del silencio de la persona que se ve obligada a expresarse en una lengua que no domina. Pero si, por otra parte, intenta hablar de su experiencia de un modo auténticamente femenino, callará al descubrir la falta de un lenguaje adecuado. Porque, al haber estado infrarrepresentada en los distintos cuerpos de conocimiento que se han construido, la mujer ha estado por tanto también infrarrepresentada en el lenguaje: no ha tenido las mismas oportunidades de influir en la lengua, de introducir nuevos significados allá donde pudieran prender, ni de definir los objetos o acontecimientos del mundo. En el lenguaje que esas escritoras tenían a su disposición, o bien veían las cosas a través de ojos masculinos o rechazaban las

palabras existentes, con lo que caían en el silencio.

Como consecuencia de esta situación, algunos personajes de las tres poetas son viajeros que viven en una tierra de «exile and strangement»⁶³, obligados, pues, a expresarse en un idioma que no es el suyo. El viaje es uno de los temas claves de Bishop, quien vivió parte de su vida en Brasil, pero también lo es en Rich. La razón fundamental del aislamiento que Rich sufre es la lengua extranjera que debe usar. El héroe de "By No Means Native" -emblemático de la Rich del principio de su carrera, en mi opinión- lucha por aprender «the accent and turn of phrase» del país adoptado, pero descubre que sigue siendo un extraño. El abismo sin puente («the bridgeless space») que encuentra el expatriado es esa distancia infranqueable entre hombres y mujeres. Por mucho que Rich o Bishop se esfuercen en parecer "universales", es decir, masculinas, algo las traicionará. Por mucho que triunfen, los elogios de los críticos serán diferentes a los que dirigen a sus colegas varones, como ocurrió con Auden. Deben contentarse con «remain eternally a guest, [...] never overstep that tenuous line» que divide a los dos sexos, según reconoce Rich en "By No Means Native". La situación en que se encuentra Bishop, cuya visión ha sido definida como "The Eye of the outsider" por la propia Adrienne Rich⁶⁴, es parecida, no pudiendo por menos que preguntarse en "Questions of Travel" si fue su incapacidad de imaginar alternativas lo que la hizo expatriarse a la tierra extraña de la cultura masculina:

«Is it lack of imagination that makes us come
to imagined places, not just stay at home?
Or could Pascal have been not entirely right
about just sitting quietly in one's room?

Continent, city, country, society:
the choice is never wide and never free.
And here, or there... No. Should we have stayed at home, wherever that may be?»

La falta de una lengua propia se refleja no sólo en el sentimiento de extranjera, sino en un último silencio: es el de la mujer que no puede nombrar lo que le ocurre porque no encuentra palabras para hacerlo. Lo personifica la protagonista de "Autumn Equinox", de Rich, esa esposa que se despierta por la noche con turbación y angustia y no sabe articular su pesadumbre. El contenido del poema está basado en las tensiones de su propia experiencia como mujer. Se trata de un monólogo dramático escrito en verso blanco, perfectamente medido y sin rima, narrado por una mujer casada de más de cincuenta años que encara retrospectivamente su matrimonio. El momento clave del poema ocurre al recordar la narradora una escena de su vida de casada cuando se despertaba llorando:

«Night, and I wept aloud; half in my sleep,
Half feeling Lyman's wonder as he leaned
Above to shake me. Are you ill, unhappy?
Tell me what I can do."
"I'm sick, I guess -

I thought that life was different than it is."
"Tell me what's wrong. Why can't you ever say?
I'm here, you know."

Half shamed, I turned to see
The lines of the grievous love upon his face,
The love that gropes and cannot understand.
"I must be crazy, Lyman -or a dream
Has made me babble things I never thought.
Go back to sleep -I won't be so again."

El punto crítico es la pregunta del marido sobre lo qué sucede. Evidentemente no es la primera vez que llora así y la acusa a ella «Why can't you ever say?/ I'm here, you know». Por supuesto, ahí está el quid de la cuestión. Si él está ahí y la quiere, ella no puede decir que su amor no es suficiente para compensar su angustia. Quejarse cuando su marido obviamente la ama, le hace creer en su locura, pensar que «[she] must be crazy». Incapaz de articular las causas de su tristeza, contesta a la pregunta solícita de su marido con vaguedad, sofoca su descontento, calla y de este modo con su silencio se une al resto de las mujeres.

* * * * *

Los problemas a los que se han enfrentado las mujeres al escribir derivan siempre de su confinamiento al grupo silenciado. Hoy todavía el problema del discurso continua siendo primordial; aún es importante liberar el lenguaje, que la mujer cese de ser silenciada y encuentre su propia voz. El desarrollo de su poder de la palabra implica en primer lugar desalojar las imágenes que reflejan y refuerzan el orden social establecido, pero además la mujer necesita un lenguaje que construya la realidad de la autonomía femenina. Para convertirlo en vehículo de entendimiento y arma de liberación de la conciencia habrá que dotarlo de nuevos contenidos, "des-colonizar" su léxico, desmitificar sus significados, pues en cuanto la mujer aprende palabras se encuentra fuera de los significados femeninos, y esto la aliena, la silencia, la hace vulnerable ya que inevitablemente, las palabras perpetúan y codifican un punto de vista masculino frecuentemente refido con la experiencia de la mujer. Ahí radicaría la auténtica fuente del silencio femenino.

NOTAS

53. Tillie Olsen, Silences (New York: Delacorte Press / Seymour Lawrence, 1978), P. 3.

54. Elaine Showalter (A Literature of Their Own. British Women Novelists from Brontë to Lessing, Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1977) ha desarrollado el mismo argumento respecto a la tradición literaria femenina, en la cual, por varias razones, las mujeres escritoras de cada generación ignoraban las de la anterior. La

cadena entre ellas se rompía de modo que cada nueva generación tenía que volver a crear nuevos significados, desconociendo los que habían sido creados con anterioridad.

55. Los trabajos de Mary Jacobus, y Sandra Gilbert y Susan Gubar son suficientemente ilustrativos a ese respecto.

56. Theodore Roethke, "The Poetry of Louise Bogan", en Selected Prose of Theodore Roethke, Ralph J. Mills, Jr. (ed.) (Seattle: University of Washington Press, 1965), pp. 133-134.

57. Paula Bennett, My Life A Loaded Gun. Female Creativity and Feminist Poetics (Boston: Beacon Press, 1986), p.4.

58. W. H. Auden, Foreword to A Change of World. Reproducido en A. & B. Gelpi (eds.), Adrienne Rich's Poetry (New York: Norton, 1975), pp. 125-127.

59. Suzanne Juhasz, Naked and Fiery Forms: Modern American Poetry by Women: A New Tradition (New York: Harper and Row, 1976).

60. y que tan magníficamente ha estudiado Donald Hall en Marianne Moore: The Cage and the Animal (New York: Pegasus, 1970).

61. S. Juhasz, p.54.

62. William Butler Yeats, "On Woman", Collected Poems (London: Macmillan, 1919).

63. Richard Howard, "What Lends Us Anchor But the Mutable?", in Alone with America: Essays on the Art of Poetry in the United States since 1950 (New York: Atheneum, 1969), p.426.

64. en Blood, Bread and Poetry (New York: Norton, 1986), pp.167-168.